القصة القصيرة
وأوهام الإبداع

عبدالله أبو هيف

تؤكد الدراسات الناشطة منذ الخمسينات حول نشأة القصة في الادب العربي الحديث أنها كانت حاجة اجتماعية قبل ان تكون حاجة فنية ، بمعنى أن اضطلاعها بوظيفتها كان ابرز الدوافع الى كتابتها . ولعل هذا ما يفسر ذلك التلكؤ الطويل الذي عاشته حتى انخرطت في زمنها الفني الخاص وانجزت تجاربها المعتبرة .

ذكر جعفر الخليلي في كتابه « القصة العراقية قديما وحديثا » أن سليمان فيضي كان أول قاص عراقي حاول أن ينحو منحى جديداً في القصة ، وعلى الرغم من أن كتابته تجافي الواقع كثيرا ، فإنه قصد الى غايات تعليمية واضحة[١] . وذكر عادل أبو شنب في كتابه « صفحات مجهولة في تاريخ القصة السورية » أن بواكير القصة السورية التي وعدت بعطاء جيد « قد ارتبطت بالتغييرات الاجتماعية والاقتصادية التي حدثت وقتئذ ، بل وبالتغيرات السياسية ، وفي صميم هذه النقطة ، يمكن القول أن اللون الادبي قد ولد ملتزما ، وفق الشروط التي كانت معروفة عن الالتزام وقتئذ »[٢] .

وفي دراسته « القصة القصيرة في الادب الجزائري المعاصر » ، يؤكد الدكتور عبدالله ركيبي أن تطور مفهوم القصة الفنية عن المقال القصصي والصورة القصصية كان مرتبطا بالابعاد الاجتماعية والسياسية لأن همّ الكاتب بالدرجة الاولى هو أن يطرق المشاكل مباشرة ويعبر عنها مباشرة[٣] .

وفي معالجة محمد صالح الجابري لاتجاهات القصة التونسية في نشأتها الاولى يرى أن مضامينها الاجتماعية والسياسية هي الأهم وليس أساليبها الفنية أو الفكرية فهناك قصص الحنين والاتجاه الاجتماعي والاتجاه السياسي . ويؤكد أن « السياسة كانت متسلطة توجه الاقلام والاذهان الى ما يحرك الركود »[٤] .

كما نلاحظ ، أن القصة في الادب العربي الحديث نشأت مهمومة بوظيفتها قبل ان تستقيم داخل جنسها المتميز ، فن القصة أو فن الرواية ، إن هذه النشأة تثير سؤالا هو : هل أثر الاهتمام الزائد بوظيفة القصة على نضوجها الفني والفكري؟

لا شك ، أن القصة القصيرة ـ كما يقول الدكتور حسام الخطيب ـ مركبة هشة لا تستطيع ان تحمل كل تلك القيم التي يراد لها ان تحملها ، فمن بين جميع الانواع الادبية ، القصة القصيرة نوع أدبي رقيق لطيف.

اذا اثقل فإنه يفقد مسوغ وجوده أي يفقد قراءه وبالتالي لا يصبح فنا.

ويضيف الخطيب : «واذا سمحتم لي أن احكم على تجربتي الخاصة من خلال قراءاتي في القصص القصيرة غير العربية استطيع أن أقول لكم أن الادب العربي هو أكثر أدب يحمل القصة القصيرة قيماً ومسؤوليات ، بمعنى أنه ينظر اليها بدرجة جدية كبيرة»[٥].

من الواضح أن نشأة القصة لا تختلف في قطر عربي عنها في قطر عربي آخر مما يؤكد أن هناك أدباً عربيا واحدا تحمل بداياته الخصائص نفسها. ففي الاحوال كلها جرى احتفال كبير بوظيفة القصة. ويصرح الجابري ان هؤلاء القصاصين التونسيين قد «اخضعوا هذا الفن الجديد لمآرب هامة وصيّروه ذا غاية»[٦]. ويرى الدكتور محمد زغلول سلام أن «تمكن القص من روح الشعب السوداني ، ووجود كثير من روح الشعب السوداني ، ووجود كثير من القصص العامية باللهجات الدارجة ، يتداولها الناس ويروونها في مجالسهم وأسمارهم» كان أول دوافع ظهور القصة في أدب السودان الحديث[٧] ، أي دور القصة الاجتماعي هو الاساس في كتابتها.

ومن جهة اخرى ، كان لهذا الاهتمام الكبير بوظيفة القصة نتيجة محددة. لقد أصبحت القصة مطالبة باستمرار بهذه الوظيفة قبل اي شيء آخر فيها ، وصار سؤال المتلقي الاول ، والنقاد منهم بخاصة : ماذا تقول القصة؟ أما كيف تقول القصة ما تقوله فذلك شأن آخر.

إن مشكلات الاشكال الادبية المستحدثة في الادب العربي المعاصر ، ومنها القصة ، تبدو اليوم معقدة بدءاً من تحديد الجنس الادبي الذي تنتمي اليه وانتهاء بالعلاقة مع المتلقي. ثمة حوارات كثيرة لا تزال دائرة في حياتنا الثقافية حول المقامة والحكاية وغيرهما من أساليب القصص الاخرى في أدبنا العربي القديم : هل القصة القصيرة في أدبنا الحديث تطور لاحق لهذه الاساليب القصصية أم هي جنس أدبي جديد ومستقل؟

وثمة حوارات اخرى حول مسألة التوصيل في هذه الاشكال المستحدثة : كيف تقوم العلاقة المتوترة بين بنية العمل ووظيفته؟

نعتقد أن نشأة القصة في الادب العربي الحديث ، بدوافعها وبشواهدها الدالة على تطورها حتى استقامت ، تحمل بعض الاجابة على ما تطرحه اشكالاتها الراهنة ، وتبدو هذه الاجابة لازمة وقد سلكت القصة العربية الحديثة مسالك شتى على ارض التجديد.

إن الانطلاق من الجذور مهمة أكثر الحاحا اليوم.

لقد لاحظ الدكتور محمد يوسف نجم في دراسته المذكورة أن ثمة يقظتين في تاريخ القصة في الادب العربي الحديث، الاولى في تصحيح القواعد وتقويم الاذواق ظهرت «في ما ترجمه المقتطف وما ألفه جرجي زيدان وفرح انطون ثم في اليقظة الثانية للواقعية على يدي هيكل والحكيم والمازني».

ولكن، هل نستطيع أن ننظر الى نشأة القصة في الادب العربي بمعزل عن التاريخ الادبي؟ إن القصة كيان وظاهرة اجتماعية معا وهي تتحرك ضمن تراثها بالدرجة الاولى.

يقول نجم:

«الحياة تمتد بتجاربها وراء الشاعر لتجنح خياله وتمده بالصورة والتشبيهات ولكنها تنبسط أمام القاص ليسرح فيها بصره وحواسه وفكره، ويجعلها موضوع اهتمامه وتطلعه وأمله. وعندما يعمد الى تصويرها فإن غايته من وراء ذلك هي أن يبرز المعنى الذي تنطوي عليه أو يراه هو فيها».

إن القصة هي أسلوبها وقد دارت مع التاريخ الشخصي والعام.

محمود تيمور يصف تطوره فيقول:

«أتى علينا حين من الدهر كان أكبر ما يعنينا فيه حين نتجرد لتدبيج قصة أن نكون قد ظفرنا بحادثة أو أحدوثة فلا نلبث أن نعين لها مواقع مصرية وأسماء عصرية، وموضوعات وقتية، ومتى تهيأ لنا من ذلك بناء هيكل القصة، حسبنا أننا قد استوفينا عناصر القصص المصري الصميم، وظللنا على هذا النحو فترة، نرضي نزعات نفوسنا، ونشبع زهونا ونتملق وطنيتنا ونغالي في الاعتزاز بتلك الصبغة المحلية الزاهية، ولما بلغنا من ذلك غاية ما نريده وأصبنا من الزاد ما يشبع، وقفنا نرقب ونوازن بينه وبين ما أسفرت عنه قرائح أئمة القصة في الآداب العالمية، وجدنا أنفسنا ما برحنا على الشاطىء، وتبين لنا أن ثمة بونا شاسعا بين ما تضطرب به أقلامنا وبين القصة في كيانها الصحيح، وقوامها السوي. عرفنا بعد التجارب الاولى أن القصة روح قبل أن تكون مظهرا، وفكرة قبل ان تكون حادثا، وأن روح القصة الحي وفكرتها الصميمية يجب ان تكون قبساً من الانسانية التي اليها مرد الفن الرفيع في شتى صورة من بيان وموسيقى ورسم وتمثيل»[٨].

ويقول يحيى حقي حيف يصف تجربته:

«أما الجيل الحاضر فإني أراه أكثر منا وعيا وأشد اهتماما برسالته وأراه أيضا ـ وله العذر ـ أبعد من جيلنا طموحا، ومن شأن الطموح أن تصحبه في أغلب الامر صفة مدمرة للقوى هي «الشعور بالذات» وكيف ينشأ النقد أو يعيش ـ ولا غنى عنه لنا ـ في مثل هذا الجو المشحون بكهرباء يولدها لا التصادم ذاته لا بين الآراء والآثار بل خشية التصادم بين الشخصيات، لهم ضجة حول الادب الهادف والسلبي، ضجة قد تحول دون الانتباه للموضوع ذاته، وهل هو مستكمل لعناصره الفنية أم لا؟ فلا يكفي أن تكتب أدبا هادفا

حتى تصبح كاتبا ناجحا، ولا تستطيع ان تجرد كاتبا من الفن لا لشيء إلا لأن أدبه سلبي »[٩].

هذان شاهدان طويلان بعض الشيء لكاتبين كبيرين قيلا في سنوات الخمسينات والتجربة قد اختمرت. ولكنهما - وهذا هو الأهم - يحملان بعض مظاهر رحلة القصة في الادب العربي الحديث في نشأتها، واليوم لا تزال هذه المظاهر قائمة. إن اشكالات القصة تختلط بجوهر تطورها، وهي تتطور اليوم بصورة مذهلة، وفي هذا كله يبدو من الضروري تمحيص هذا التطور.

صحيح ان القصة العربية الحديثة ولدت في بحر السياسة ولكن ألا يمكن بعد هذه السنوات الطوال من أن تجيد السباحة وتتمكن منها وتحكي ما تريده دون أن تنشغل بهموم هذه الوظيفة.

الوظيفة والموضوع

ينبغي ان نمحص بعض الخصائص التي تميز فن القصة القصيرة، وعلى الاخص فيما يتعلق بالموضوع وعلائقه المختلفة، فقد جرى استعمال مصطلح « الموضوع » وكأنه يعني « الوظيفة »، حتى أصبحت القصة القصيرة مطالبة بموضوعها قبل ان يقوم أسلوبها. وبولغ أيضاً في هذه المطالبة حتى اصبحت القصة القصيرة وكأنها مؤسسة قبل أن تكون فنا خالصا، على أن في الفن الخالص مؤسسة تؤدي وظيفتها، وهي مسألة تكمن في الاسلوب ذاته. ولعلنا حين نستعرض بعض خبايا الذاكرة الثقافية نستوضح جوانب هذه الاشكالات الفنية والوظيفية.

لقد انصف الدكتور عبدالسلام العجيلي فنه في كتابه « عيادة في الريف »[١٠] حين سمى هذا الفن حكايات وليست قصصا قصيرة. فالحكاية جنس أدبي متميز يضاف الى فنون السرد الاخرى، أما القصة القصيرة فتبدو فنا خالصا لا يفترض مباشرة العلاقة مع المتلقي كما في فنون الاتصال الجماهيرية او الفنون الشعبية، بل أن القصة القصيرة تعتمد فنيتها فيما تقوله أساسا.

وفي هذه الفنية تسترسل القصة مع وعيها بالانسان الذي هو بالدرجة الاولى احساس حاد بالوضع البشري. بذا، تتحرك القصة في قالبها الفني نشدانا لخيال يحقق موقفا دون ان يتخلى عن هذا القالب، وربما كانت دراما القصة القصيرة، وهي في جوهرها ذلك الاحساس الحاد بالوضع البشري سابقة على ارتفاع نبرة الغناء في الشعر أو الاسترسال مع المشاعر في الرواية.

إننا لا نتحدث غالبا عن بناء القصة القصيرة أو معمارها مثل الرواية، ولا نتحدث عن نظرية درامية ما كما في المسرح، وإنما نتحدث عن التقنية في القصة... عن قالبها الفني. ففي القصة القصيرة ليس هناك بناء « محدد ». إن ابرز نقاد القصة القصيرة يرون أن تركيبها يقوم على عناصر ثلاثة هي العرض والنمو والعنصر المسرحي، إلا أن هذه التقنية وهذه العناصر ليست في النهاية سوى « الفنية »، وفي تمكين المتلقي من هذه الفنية تؤدي القصة القصيرة وظيفتها.

وما دام فن القصة القصيرة على هذه الصورة من الدقة أو « الفنية » ، فإنه من المفيد أن نبحث في تطور « موضوع » القصة القصيرة في الادب العربي الحديث واختلاطه بوظيفتها ، للكشف عن جذور هذه الظاهرة . وسنركز في هذه المقالة على تجربة الجزائر التي يجدر بنا أن نشير إليها فهي تحمل الخصائص نفسها في تطور القصة القصيرة في الاقطار العربية الاخرى .

ففي رسالته عن « القصة القصيرة في الادب الجزائري المعاصر » يدرس الدكتور عبدالله ركيبي بدايات القصة القصيرة الجزائرية فيراها متمثلة بالمقال القصصي والصورة القصصية ، حيث « يعد المقال القصصي الشكل البدائي الاول الذي بدأت به القصة الجزائرية القصيرة ، وقد تطور المقال القصصي عن المقال الادبي بل تطور عن المقال الاصلاحي بالدرجة الاولى .

ذلك أن الوظيفة التي وجد من أجلها المقال القصصي هي الوظيفة التي قام بها المقال الادبي والمقال الفني الاصلاحي .

وارتباط الحياة الادبية بالحركة الاصلاحية هو الذي جعل المقال القصصي يسير في خطها ، فلم يكن الدافع الى كتابته دافعا فنيا ادبيا بقدر ما كان خدمة الفكرة والدعوة الاصلاحية او « التبشير » ـ على حد اصطلاح محمد السعيد الزاهري »[١١] .

وفي هذا الاطار تقول الدكتورة سهير القلماوي :

« في المقال الاصلاحي نشأت القصة التي تعنى بالواقع وتصور ادواء المجتمع في دقة قريبة ودقيقة ولكن في اسلوب يتخذ من وسائل الصنعة الجمالية سبيلا الى التأثير في قلوب القراء »[١٢] .

لعل التعريف الموجز للمقال القصصي يوحي بالتخلص من القالب الادبي المعين دون أن يعنى بالضرورة بسمات القصة القصيرة ، فكاتبه يختار من عناصر القصة ما يناسبه وخصوصا الحوار والحدث بقصد ايضاح الفكرة او الموضوع ، وهو ما اختلط في النهاية بالغاية أو الوظيفة . .

وفي بدايات القصة القصيرة الجزائرية يلاحظ ركيبي أن « كاتب المقال القصصي ، وقد ركز اهتمامه على الفكرة ، يبدأ بمقدمة خطابية وعظية ويتبعها بسرد للحوادث . وقد يعكس هذا فيبدأ بسرد وبوصف المناظر أو الحوادث ثم يعقب على ذلك بخطبة أو بمقال قصير يؤكد فيه الهدف والفكرة التي يكتب من أجلها . وقد يعمد الكاتب الى أسلوب المحاضرات والمحاورات »[١٣] .

ويضيف ركيبي :

« أما الحوار في المقال القصصي فياتي ليسجل المناخ الذي سبق الحديث عنه ، وهو كثرة النقاش حول هذه الموضوعات كلها »[١٤] .

لقد كان المقال القصصي نوعا من استخدام بعض عناصر القصة القصيرة في جنس ادبي آخر هو المقالة، إلا أن هذا الاستخدام لم يكن مقصودا لذاته، بل لأهميته في التأثير على المتلقي، وبالتالي لقيمته في تحقيق غاية مباشرة وسريعة هي وظيفته.

ثم تطور المقال القصصى وقد رصد الدكتور ركيبي « محاور ثلاثة دارت حولها الصورة القصصية الجزائرية :

الاول : هو رسم الشخصية « الكاريكاتورية ».

والثاني : هو الالحاح على الفكرة التي تتمثل في نقد المجتمع وعاداته وتقاليد ونقد الاستعمار ومخلفاته.

والثالث : هو وصف الطبيعة والحب وغيرهما من الموضوعات الرومانسية »[١٥].

وعلى الرغم من هذا التطور، فإن زيادة استخدام عناصر القصة القصيرة كان يقصد لصالح « الفكرة والهدف المباشر.. بقطع النظر عن أن هذه الاحداث ترتبط بالشخصية أو لا ترتبط بها ».

يضاف الى ذلك ما نتج عن الفهم السائد للواقعية، فقد نظر اليها « باعتبارها تسجيلا للواقع المشاهد كما هو دون حذف ودون اعتبار، وهذا ما تدل عليه العناوين الكثيرة التي تصرح بأن هذه قصص « من الواقع » أو « من صميم الواقع »[١٦]. وفي الاحوال كلها، نلاحظ في تتبعنا للجذور، كيف استخدمت العناصر الفنية وطوعت لصالح وظيفة القصة. وهذا الوضع لم يكن غائباً عن كتاب القصة انفسهم، فهم قد وضعوا للاهتمام بكتابة القصة هدفين أولهما النهوض بالادب وثانيهما التقويم الخلقي والاجتماعي كما ورد على لسان أحمد رضا حوحو في عام ١٩٤٩.

لا شك، أن التداخل بين وظيفة القصة وموضوعها قد انعكس سلبيا على تطور القصة القصيرة، ولكنه قبل كل شيء، هو مظهر من مظاهر التضييق على الممارسة الفنية فعلا يتخلق اسلوبا يدور مع التاريخ الشخصي والعام قبل أن ينتمي الى عالم القيم أو الافكار.

الوظيفة والاتجاه

لا ينكر أحد على القصة القصيرة في سورية أنها كونت ارثا وتقاليد في التلقي. أجل، هناك ماض تستند اليه القصة القصيرة، وهناك متلق تقوم بينه وبين القصة القصيرة علاقة منتظمة في المتابعة والتأثر. لذا، من المفيد هنا أن نجيب على سؤال يعنى بوضعية القصة القصيرة بعد هذه المراحل الطويلة التي قطعتها، وبعد أن انجزت تجارب عديدة تتراوح بين امتياز الجودة ورداءة الفن.

ويمكننا أن نصوغ السؤال على النحو التالي :

ـ هل يمكن الركون الى تطور ملفت للنظر في القصة القصيرة في سورية والى رسوخ تقاليدها في الفن والمجتمع؟

إن الجواب السريع على هذا السؤال هو الايجاب ، فالقصة القصيرة في سورية قد حققت انجازات باهرة فعلا ، ورسخت تقاليد في الكتابة استطاعت أن تجعل من القصة القصيرة سيدة الفنون النثرية خلال اكثر من عقدين من الزمن ، واليوم ، تقف القصة القصيرة في مقدمة الفنون الادبية ويلتف حولها جمهرة من ابرز الكتاب في سورية ، إلا أن المرء يتساءل للمرة الثانية حول المستوى الاخر للقصة القصيرة كما يتجلى في قسر الفن القصصي على أن يحمل وظائف متعددة لا يبدو أنه قادر على حملها من جهة ، ولا يبدو أن هذه الوظائف قادرة على أن تنتظم في نسيج القصة من جهة اخرى مما شاع على أقلام الكثيرين من مصطلحات نقدية غالبا ما تكون لعلم الاجتماع أو للعلوم المنقولة الاخرى .

إن هذه المطالبة التي تثقل الفن القصصي ، تجعله في النهاية يفقد خصائصه فلا يؤدي دورا ، ولا ينتج فنا . إن التأكيد على هذه الوظيفة في بناء القصة يحمل نوعا من التضييق على الممارسة الفنية ، ويعكس نوعا من التأكيد على جودة أو قبول الفن الرديء ، بينما رأى أبرز نقاد الادب أن وظيفة الادب هي أن يكون أمينا لطبيعته .

إن المتتبع لنشأة القصة القصيرة في الادب العربي الحديث وتطورها يلاحظ اشكالا متعددة من التضييق على الممارسة الفنية بحيث لا تعدو كونها مباشرة للوظيفة ، وقد شاع أيضاً الى فترة طويلة ـ ولا يزال ـ تقسيم الادب الى اجتماعي وقومي وطني . . الخ ، وفي هذه المباشرة لوظيفة القصة القصيرة جرى التأكيد على الموضوع من جهة ، وعلى الاتجاه أو المذهبية من جهة أخرى .

لقد اخذ تداخل الوظيفة مع الاتجاه صورا مختلفة كالتأكيد على تصوير الواقع او المجتمع أولا ، والارتباط بالتاريخ ثانيا ، والامانة للفكرة أو العقيدة ثالثا ، وهكذا طالب بعضهم الادب مرارا وتكرارا بالمذهب قبل الفن متناسين أن الادب يحمل هدفه في طبيعته ، وأن القصة القصيرة بشكل خاص تحمل وظيفتها في بنياتها الفنية التي لا يمكن لها في النهاية أن تكون مجرد وثيقة اجتماعية أو سياسية أو تاريخية بوجه أعم .

إن أهم كتاب القصة القصيرة العالمين أمثال تشيخوف وهمنجواي وتورجنيف وموباسان واو . هنري وسواهم يكتسبون هذه الاهمية لا من البيانات والمعلومات والوثائق وصورة المجتمع وحركة التاريخ ، وربما كان في قصصهم شيء من هذا ، وإنما من « الفنية » التي صاغوا فيها قصصهم ، هذه « الفنية » التي تؤدي هدفا في الحياة وتنجح .

يفيد زكريا تامر أن « من المهم جدا أن يعرف الكاتب الانسان معرفة جيدة ، لأنه هو الموضوع الاساسي للادب ، أما الظروف الاجتماعية للانسان فهي ليست اكثر من جلد معرض للتبدل والتغير »[١٧] .

وهذه الافادة تشخص الى حد ما اختلاط وضعية الفن القصصي بوضعيات أخرى اجتماعية أو سواها ، وعلى الرغم من أنها تتجاوز ملاحظتها حول وظيفة القصة القصيرة الى اثارة موضوع مصادر الادب ، إلا أنها

تضع يدها على مكمن الجرح في فقدان وضوح العلاقة بين وظيفة القصة القصيرة وطبيعتها ، إن التباس هذه العلاقة وهذا الاتجاه يعني النظر عموما والقصة القصيرة خصوصا باعتبار كتابتها أولا ، وعلى مباشرة فعالية الوعي لدى المتلقي ثانيا .

وسننظر الآن في هذه الظاهرة كما تتبدى في تطور القصة القصيرة في الادب السوداني الحديث وفي اعتقادي ، أن مناقشة نشأة القصة القصيرة في الادب العربي الحديث وتطورها تعطي الاجابة على سؤال الوضع الراهن للقصة القصيرة عندنا .

في محاضراته التي ألقاها في معهد البحوث والدراسات العربية ، عرض الدكتور محمد زغلول سلام لموضوع « القصة في الادب السوداني الحديث » ورأى أن « هدف هؤلاء الأدباء هو الاصلاح الاجتماعي ومحاربة المعوقات التي تقف بالمجتمع السوداني دون التحرر الاجتماعي من قيود العادات والتقاليد والآفات الاجتماعية الاخرى كالجهل »[١٨] .

ويضيف سلام :

« وتصيب القاص في هذه المرحلة بعض آفات الكتابة القصصية مثل المبالغة في التصوير ، والميل الى التهويل في العبارة ، واستخدام القوالب الانشائية الجوفاء أو محاولة القاص الظهور والكشف عن نفسه بين السطور ليسوق الموعظة أو ليلقي بالنصح ويستخرج العبرة ، كما يسوؤها سرد الاحداث ، واخضاعها للمصادفات أو تدخل الاقدار وافتعال المواقف المأسوية العنيفة » [١٨] .

ويؤكد سلام في مكان آخر أن علاج الكتاب لهذه المشكلات مختلف ومتفاوت ، لا يتسم غالباً بالعمق بل قد تشوبه السطحية .

إن ما يلاحظ بصفة عامة هو ارتفاع نبرة الافكار أو تخطيط الوعي . ولدى مطالعتنا لأزهى نماذج القصة السودانية القصيرة اليوم لدى الطيب رزوق وعلي الملك وأبي بكر خالد ومختار ابراهيم عجوبة نلاحظ أيضاً أن شهوة تغيير الواقع بالفن التي تلح على كاتب القصة القصيرة لم تنضج بناء القصة الفني ، فانعكست بالتالي صور الالتزام بالتاريخ أو صورة المجتمع أو الأفكار أو العقائد عيوباً وسقطات فنية . وقد حصر الدكتور سلام هذه العيوب والسقطات فوجد أظهرها : غلبة أسلوب السرد السطحي غير المتعمق ، مع فقر في التعبير باللفظ والصورة أولاً ، وميل بعض الكتاب الى أسلوب الوعظ واستخراج العبرة ثانياً ، والاسراف في اجترار التجارب الذاتية دون تعميق لجوانبها والخروج بها عن نطاق الذات الى الآفاق الانسانية العريضة ثالثاً ، وكثرة المفاجآت وافتعال المصادفات الكثيرة دون مبرر مقنع وبلا تمهيد والاعتماد على ضربات القدر لتحويل مجرى الاحداث أو لاثارة الانفعال في القارىء والاسراع بنبض القصة رابعاً »[١٨] .

إن الحاح الاتجاه على كاتب القضة القصيرة ، ينطوي على تحويل القصة القصيرة الى مجال للدعوة أو

الدعاية أو الادعاء ، وهي جميعها مراتب في توظيف القصة القصيرة للحاجة الاجتماعية او شهوة تغيير الواقع دون اعتبار لطبيعتها .

إننا نؤكد للمرة الثانية ، أن التداخل بين وظيفة القصة القصيرة واتجاه كاتبها من جهة ، والموضوع من جهة أخرى قد انعكس سلبيا على تطور القصة القصيرة ، ولكنه قبل كل شيء ، مثل التداخل بين الوظيفة والموضوع ، هو مظهر من مظاهر التضييق على الممارسة الفنية فلا يتخلق أسلوباً يدور مع التاريخ الشخصي والعام قبل أن ينتمي الى عالم القيم أو الافكار .

القصة والمتلقي

تقوم القصة القصيرة بوظيفتها خير قيام في حالة اساسية هي ايصال فعاليتها للمتلقي بحيث تصبح في النهاية فعالية المتلقي نفسه . إن في نجاح مهمة الايصال جوابا على العديد من المسائل التي تواجه الفن القصصي وخصوصا في اختلاط الوظيفة كما تتجلى في عطالة فعالية القصة أو عطالة فعالية القصة لدى المتلقي .

ويمكننا أن نؤكد امرا هو أن الاشكال والتقنيات والصور وسواها لا تنمو في فراغ . إنها جميعها ترتبط بصورة أو بأخرى بموقف الكاتب الذي يعني في الختام قصد العمل الفني ، ولكن هذا الموقف ليس معزولا عن بقية القصة القصيرة ، إنه في نسيجها .

إن القراءة الواعية تسبره وتكشف عن مكنوناته ، بمعنى أن القوة النقدية هي التي تكفل تبيان بنية النص وتمنح الحساسية العفوية لدى المتلقي سلاحها الوحيد : ابداء حكم الاعجاب أو النفور ازاء العمل الفني .

لقد لاحظ الدكتور حسام الخطيب في ندوة حول القصة القصيرة في سورية أن امتحان القصة القصيرة الاساسي هو الايصال : هل توصل القصص شيئا الى القارىء؟ ومما قاله : «لقد تحدثنا عن التقنيات ، ولكن الغرض هو الايصال ، أنا اعتقد أن حصيلة دراسة هذه التجربة لي توحي بامكان تطور القصة القصيرة السورية الى اشكال افضل ومقدرة افضل على الايصال لم اجد اناسا عاجزين عن الايصال من الكتاب التقليديين والكتاب الحديثين قادرين على ضبط التجربة التي يتحدثون عنها ، وقد تمكنوا أن يحددوا ولو تحديدا نسبيا ـ ما الذي يريدون أن يوصلوه الى القارىء »[١٩].

ولعله من المفيد هنا أن اذكر أن هدف هذه الدراسة موجه بالدرجة الاولى للتمييز بين كتابة قصة جيدة وأخرى رديئة ، لاعتقادي أن هناك فيضا من قصص الستينات والسبعينات في سورية قد كتبت كتابة رديئة لاسباب تتعلق بكيفية هذه الكتابة ، اي في الممارسة الفنية . إن هذه المقالات تبحث في ما يسمى بضبط التجربة القصصية : كيف تتخلق ثم كيف تتبدى للمتلقي؟

يرى زكريا تامر «أن المطلع على التاريخ الحديث للقصة في سورية والقصة العربية بشكل عام سيلاحظ

آن الاتجاه الذي يعتبر القصة لها الدور الفعال الاساسي في تبديل الحياة لم ينتج سوى ركام لا قراء له حالياً . وقد مر الادب العربي ومنه القصة القصيرة ، في هذه التجربة ، فالذين التزموا بهذه المفاهيم لم يحصدوا سوى الاخفاق . لماذا؟ لأنهم فهموا دور القصة فهما خاطئاً »[٣٠].

ان زكريا تامر يشخص جانباً من وضعية القصة القصيرة حيث يبدو ان الالتزام بفهم معين لدور القصة قد أنتج عدداً غير قليل من القصص الرديئة ، وهذا حق ، إلا أن المسألة تخضع لهذه المقولة الميكانيكية تماماً ، لأن القصة الرديئة تكتب أيضاً لأسباب أخرى ، إنها لا تكمن في نية التوجه للكتابة فحسب ، بل في نوعية الممارسة الفنية التي تفرّق بين فعالية القصة وفعالية المتلقي .

ولعلنا نؤكد هنا ، في التمييز بين سرد وآخر بوصفه الاكثر دلالة على هذه الممارسة الفنية ، أن السرد الواقعي الاخباري هو ما يدخل في نطاق التاريخ مباشرة ، أما السرد القصصي الفني فهو ما يدخل في اطار الخلق الفني ، وفي الاحوال جميعها يصبح للقصة القصيرة فعالية تحددها طبيعة هذا السرد وخصائصه النوعية المتميزة .

والآن ، هل يمكن الفصل بين التاريخ والواقع الفني في النظر الى القصة القصيرة؟ في اعتقادي ، أن الجواب ، على صعوبته ، كامن في العلاقة بين فعالية القصة وفعالية المتلقي ، وبتعبير آخر ، في علاقة التبادل بين وظيفة القصة التي ينظر اليها باعتبارها موقف الكاتب وبين المتلقي .

هل يعني هذا أن موقف الكاتب بعد اجراء الحسابات كلها هو موقف المتلقي؟ لا شك أن الصورة ليست ناجزة تماماً ، فموقف الكاتب في النهاية ليس سوى مجموع اختياراته .

ولقد كان بو علي ياسين ونبيل سليمان على حق في ملاحظاتهما حول قصص عبدالله عبد ، فهو « يمتلك قدرة متميزة على الغوص في دقائق عالم الطبقات المسحوقة الكادحة » من جهة ، و « يجيد جدلية (ديالكتيك) النفس البشرية ، وخاصة لدى فقراء الناس » من جهة أخرى »[٣١] . فهل هذا ما يعني موقف عبدالله عبد؟ لا . فقد وجد بو علي ياسين ونبيل سليمان أن عبدالله عبد كتب قصة رجعية على الرغم من هذه الميزات الفنية وقدرته على صوغها ضمن عناصر القصة القصيرة وكأن الموقف هو فعالية القصة وقد غدت فعالية المتلقي نفسه . إن هذه الفعالية تنجو من العطالة في حال توفر الصدق التاريخي أو الصدق الواقعي للقصة القصيرة بحيث تصبح بنت بيئتها ثم تنطق بلسانها قصدها .

وفي هذه الحالة ، تصبح القصة القصيرة مطالبة بالموقف الذي هو قصد القصة نفسها .

إن الحتمية الاجتماعية ـ الاقتصادية ـ بهذا المعنى ـ لا تصبح هدفا للكاتب فحسب ، بل تغدو موجها له ايضا ، ولكن ضبط التوجيه مرتبط وبالدرجة الاولى بوضوح الموقف لدى الكاتب ، لأن ضبط التوجيه لا

يخلق قصة قصيرة بل ضبط التجربة القصصية بتوجيه من وضوح الموقف كفيل بتجاوز امراض التضييق على الممارسة الفنية.

ثم اليس نجاح مهمة الايصال مرهون بضبط التجربة القصصية؟

القصة والالتزام

لا شك، أن كل كاتب ملتزم على نحو ما. إلا أن هذا الالتزام تحدده بصورة أساسية حركة المجتمع وطبيعة اللغة. إن الكاتب يعيش في مجتمع ما ويكتب بلغة ما، وما جرى هو التأكيد على الشق الاول من خلال مقولات كالالتزام بمعركة المصير على سبيل المثال، فخفت صوت الادب لصالح الشعارات المرحلية. إن انجاز القصة القصيرة في سورية في الخمسينات يبدو منقطعا ازاء الوضع الراهن لهذا الفن في الستينات والسبعينات، فما نشهده اليوم ليس اكثر من تجريب مستمر يبحث عن صوت. إنه نتاج يفقد ايقاعه الداخلي ويتنازعه بحدة سؤال الالتزام وجواب الفن.

ومع احتدام الصراع القومي المعادي للاستعمار في الخمسينات، انتعشت الدعوة الى توظيف الثقافة عموما والآداب خصوصا فترددت من حين لآخر كلمة الالتزام ومترادفاتها ثم غزا هذا المفهوم تدفق التعريب لمؤلفات الوجوديين وفي مقدمتهم جان بول سارتر، وهكذا جرى تثمين موقف الكاتب في كتابته بحيث صار من باب الخطأ الشنيع الفصل بين الاديب وأدبه، وفي نوع من كشف الحال ردد الجميع: ما الادب؟، وفي نوع من الالتحام الصوفي بالواقع تعددت المؤلفات التي تتبنى «الادب الملتزم» و«الادب المسؤول». أجل، أصبح الادب قبل هذه الاكتشافات يخلو من الالتزام والمسؤولية، فتضافرت الجهود لتعزل بين أدب وآخر. ومنذ منتصف الخمسينات وسؤال الالتزام قائم.

وبعد نكسة عام ١٩٦٧ طرح سؤال الالتزام اكثر من ذي قبل: كيف يمكن للاديب أن يقوم بدور أقوى وأشد فعالية في معركة المصير؟ لقد اضيف الادب الى الاديب كأي فعل من أفعاله، فأصبحت كتابة القصة القصيرة - بهذا الفهم - مثل اعلان تصريح أو حضور سهرة أو اجتماع بالنسبة للاديب. وبالطبع، إن الاجابة على هذا السؤال لا تتعلق بنوع الكتابة وممارستها، وإنما في برنامج التوعية السياسية والاجتماعية كوظيفة، ومن التوحيد بين الاديب وأدبه، أي نفي الادب كنشاط له فعاليته المتميزة بمعزل عن فعالية كاتبه. إن الاديب يتجاوز باستمرار المرحلي والراهن لأنه حوار دائم الخصوبة مع المصير البشري.

وفي هذه النقطة بالذات يتضح التداخل بين الوظيفة والالتزام، إن التزام كاتب القصة لا يعني بالضرورة وظيفة القصة نفسها، ففي القصة شروطها.

وحين اشتدت المطالبة بالالتزام وكأنه وصفة جاهزة صرح صدقي اسماعيل في مؤتمر الادباء العرب الثامن بدمشق عام ١٩٧١، أن دعوات الالتزام المختلفة كالمعاناة أو أصالة التراث أو الاداء الجديد ليست في النهاية

« الا تعبيرا واضحا عن التقهقر أمام مسؤولية الالتزام الحقيقي الجاد بالمرحلة التاريخية الراهنة »[٢٢]، لأن « البنية الاصيلة للمضمون في كل اثر مبدع هي العنفوان الانساني في كل تجربة يرصدها الاديب، ولا تعبير لهذا العنفوان الا فيما يمارسه الآخرون من حياة الواقع وليس فيما ينبغي أن يكون. ومن ثم فليس الاديب العربي المعاصر شاهدا أو حكماً أو مبشرا، بل ان سبيله الوحيد للتحرر من خرافة « اللفظ » وقدرية « الروح » أن ينتزع من المصائر البشرية التي يصنعها الواقع، ومنها المصير القومي، ما يؤكد « الرؤية الفنية » حتى في أقسى مراحل المعاناة والانهيار، تملك رصيدها التاريخي الفعال في صنع الحياة الجديدة »[٢٣].

بذا، تصبح التجربة الفنية في رصيدها التاريخي هي محك الالتزام. أما المطالبة وتعدد الشروط التي ينبغي توافرها في كاتب القصة فلا تعني سوى اهمال خصوصيات التجربة الفنية في معاملتها كمواصفات خارجة عن طبيعتها.

وقد لاحظ القاص التونسي عز الدين المدني في بحثه عن الالتزام وقضية الشكل والمضمون بين الايديولوجيات ان قسما كبيرا من الادباء « يرى أن الالتزام سياسة قوامها توعية الشعب وخصوصا الطبقات الكادحة فيه، وتغذيته بالمفاهيم الثورية، وتنضيج مداركه »[٢٤].

ثم يجيب على فهم هؤلاء الادباء ويؤكد أن « القصة واقع كلي لا يحتاج الى اقامة دليل، أو تبرير، أو تكذيب أو اختيار علمي، فهو كاف نفسه بنفسه، وفي هذا المضمار لا تصلح القصة أن تكون حجة، أو أن تكون وثيقة اجتماعية »[٢٤].

إن سؤال الالتزام لا يفترض جواب الفن القصصي بعد ذلك، أي أن الشروط التي ينبغي أن تتوفر لدى الكاتب لا تنتج بالضرورة قصة جيدة. إنه سؤال يضاف الى الكاتب ولا يفيد قصته، وعلى أهمية وضوح الموقف لدى الكاتب، فإن المهم هو ضبط التجربة الفنية.. ولا غرابة، ففي ضبط التجربة الفنية يحقق الكاتب فعاليته نفسها وفعالية المتلقي معا.

إننا لا نملك في مثل هذا الوقت سوى تاريخنا الادبي الحديث المثقل بالتجارب القصصية الجيدة نادرا والرديئة غالبا، وبالتأكيد كان لسؤال الالتزام الذي لا يزال يبحث عن فائدته دور كبير في تحويل أسئلة الابداع القصصي عن آفاق الممارسة الفنية الى مجالات التضييق عليها ليس في الكتابة القصصية وحدها، بل في نقدها أيضا.

وقد أدرك الناقد الياس خوري متأخراً اخطاء مثل هذا التداخل بين وظيفة القصة وخطورة مباشرة أسئلة الالتزام، حين اختلطت الممارسة الفنية في القصة بالممارسة اليومية للكاتب، ها هو ذا بعد انخراطه في الحرب اللبنانية الاهلية يقول عن كتابه « تجربة البحث عن أفق ـ مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد

الهزيمة » : « لو اعدت كتابة هذا الكتاب كنت اتساءل عن لغة الرواية العربية أكثر ، واحاول ان افهم اكثر .

وأتساءل الآن ـ أنا لست ضد التجديد الى ما لا نهاية أنا ما أزال مع التجديد الى ما لا نهاية ـ لكنني أريد تجديدا اكثر تواضعا ، يحاول أن يفهم الواقع الذي هو فيه ، ويحاول أن يطور لغته ليكتشف لغة خاصة جديدة ، هي اللغة الثورية إذ لا يمكن أن تكون هناك ثورة دون أن نكتشف لغة الثورة .

واعتقد أن البحث عن الثورة وعن لغتها هو بحث جدلي يجب أن يتم في آن معا »[٢٥].

إن الفصل بين فعالية الكاتب ، وهو شرط الالتزام ، وفعالية القصة ، وهو ضمان تحقيقها لوظيفتها ، يقف في أولى مسائل اعادة النظر في الممارسة الفنية . وعلى هذه الحال ، لا نكتفي بطرح سؤال الالتزام وحده ، بل نكتشف الاجوبة عليه . ومن نافل القول أن نردد مع أحدهم : أنه لو كان الادب بأكمله مشروطا فإما أن يكون سخفا أو تسجيلا لواقع . .

لقد أصبحت الحاجة ماسة لدراسة تجربة القصة في سورية التي تقدم مثالا طيبا على تطور القصة العربية استهدافا لما يداخل عناصرها من أوجه فكرية وفنية على الرغم مما تشي به من اغراء أسئلة العلاقة بين الممارسة الاجتماعية والممارسة الفنية ، إلا أنني لا أرى نفعا كبيرا في الامتداد الاجتماعي للنصوص ، فذلك شأن دارسي اجتماعيات الأدب ، وبخاصة أن معضلات الممارسة الفنية تكمن في الارث الطويل من تكريس الاوهام حول القصة القصيرة في النظرية والتطبيق .

القصة وتعريفها

لا أريد أن اعترف مع بعضهم في أنني لم أعثر بعد على تعريف للقصة القصيرة ، فهؤلاء أنفسهم نظروا في خاصيتها الاساسية على الرغم من الحيرة البادية في الركون الى مصطلح دقيق ، ولكنهم لاحظوا أن ثمة حافزا ومبنى حكائيا بالدرجة الاولى[٢٦] . وأرى ، انطلاقا من نظرية الأدب ، أن هذا المنطلق الشكلاني مفيد في الاقتراب من تعريف القصة القصيرة ، ولكنه لا يكشف عن الطبيعة كلها ، لأن فكرة القصة في أمانتها لطبيعتها ، وليست لطبيعتها في سيرورة الحكاية وحدها ، بل في تنظيم الاسلوب وقد خالج صيرورة زمنية أو تاريخية ، إن القاعدة القائلة أننا لكي نجعل من شيء ما واقعة فنية فيجب اخراجه من متوالية وقائع الحياة ، تبدو غير كافية[٢٧] ، ما دام عنصر الفعل هو الاساسي في فكرة المسرح مثلما في فكرة القصة تماما . أليست الدراما هي فن محاكاة الفعل[٢٨]؟ . . إن عنصر الصراع في القصة يميز فنّها ويقودها الى اداء وظائفها ثم يحدد بقية عناصرها في التركيب أو السرد أو النسق الحكائي بعامة ، وفي قلب هذه العناصر جميعها المجال الانساني لجماعة محددة لها موقفها مما تمتزج به في واقع الحال . إلا أن الصراع لا يعني محاكاة الفعل على وجه المشهدية شأن المسرح ، بل في حمل القصة لاطروحتها : موقف جماعتها الانسانية في استعارة شاملة للفعل على مستويين هما التماثل والتنازع ، وهذا يستدعي انفتاح الفعل على الوعي باعتبار القصة مجالاً معرفياً وابداعياً في الوقت

نفسه. إنها لغة تحتضن الرؤيا وتنخرط في حركة التاريخ، أو تتحول الرؤيا الى كوابيس وخيالات مطلقة، وليس الفنّ كذلك.

في كتابين نادرين ناقشا القصة ونظريتها رأى الأول أن العناصر الرئيسة في القصة هي العرض والنمو والعنصر المسرحي[٢٩]، فيغلب عليها لذلك احكام الصنعة والنهج الفني الحديث وتبني موقف جماعة مغمورة من الحياة لاعتبارات مادية ولغياب بعض الاعتبارات الروحية[٣٠]، ثم راعى بعد ذلك أن تبقى القصة القصيرة بحكم طبيعتها بعيدة عن الجماعة، رومانتيكية وفردية ومتأبية، وأن عنصر الزمن يلعب دوره في البنيان القصصي لتميكن الخيال الاخلاقي من اداء وظيفته، ثم ربط طول القصة بقالبها.

أما الثاني فوجد قيمة القصة في شكلها العضوي الذي ينبغي أن يفهم على أنه مكاني دون أن يتملص من عنصر الزمن، فقد يقرأ الكتاب مرتين، مرة من حيث الزمان ومرة من حيث المكان، لأن مثل هذه القراءة توفر التناغم بين البداية والوسط والنهاية، دعما للاصول المتخيلة أو البعيدة في تركيز الاهتمام بالنهاية واستقرارها، واكتسابا لحرية جديدة هي حرية واقع متنافر[٣١]. إن ثمة حاجة الى الكلام البشري على أهمية الحياة بالنسبة للمرء، وهي نفسها الحاجة في لحظة الوجود الى الانتاء، الى الارتباط ببداية ونهاية. ومن الجلي، أن المؤلف يتحدث عن النثر القصصي على وجه العموم والقصة القصيرة على وجه الخصوص وأن ما يستطيعه الناس هو أن يتخيلوا أن لهم مغزاهم ودلالتهم في هذه الاحداث المنسية بل المتخيلة، وهذا ما يجعل لحظة المرء محتملة فيما بين البداية والنهاية[٣٢] على أن التقدير الاهم للقصة هو الارتهان للواقع ومجاوزته في الوقت نفسه، فليست الضرورة القيد الذي يجب الرضوخ له على الدوام.

إنني أرى، بعد ذلك، انّ القصة اسلوب ينظم رؤية صيرورة زمنية او تاريخية ما ويحافظ على مجاله الانساني ويحرص على موقف من الحياة في استعارة شاملة للفعل الانساني. لذا، لا ينبغي أن نفصل ابلاغية القصة القصيرة عن بلاغتها، بل أن بلاغتها هي التي تميزها عن بقية أنواع النثر القصصي.

القصة ونشأتها

لعبت ظروف نشأة القصة دورا بالغا في تكريس الاوهام حول فكرتها وطبيعتها ووظيفتها، ويمكننا ان نوزع الاوهام كما يلي: الأول يتعلق بالاشكال القصصية القديمة كالخبر والحكاية والمقامة والنادرة والطرافة، والثاني مبعثه الحوار الدائر حول ظاهرة القصة في المجتمع الانساني.

على أن المناقشات لا تزال تحتدم حول نشأة القصة العربية الحديثة انطلاقا من ظاهرتها أولا، واقترانها بالاشكال القديمة ثانيا، ولا نغفل في هذا المجال بدائية المحاولات القصصية المبكرة في احياء الحكاية أو المقامة من جهة، وتحوير الفنون الصحفية كالمقالة والتحقيق نحو توليد أشكال من النثر القصصي من جهة أخرى.

ولا تزال أيضا هذه المحاولات مستمرة في الممارسة الابداعية للقصة القصيرة.

لقد نظر قاص وباحث عربي معاصر الى القصة باعتبارها « ظاهرة انسانية صاحبت البشرية - وتصاحب الانسان - منذ طفولتها »، لذا مرّت بأدوار مختلفة تطورت فيها الى أجناس متعددة كالرواية والقصة القصيرة والحكاية، والى أثواب جديدة قطعت فيها أرضا واسعة وأنجزت أساليب عديدة طوعت العناصر القائمة كالحدث والعقدة والحوار والبداية وسواها الى استيعاب اللحظة الحضارية باشكالاتها. ثم يستنتج أن القصة القصيرة « بالمعنى الحديث ليست مجرد خبر أو مجموعة أخبار، بل هي حدث ينشأ بالضرورة من موقف معين، ويتطور بالضرورة الى نقط معينة يكتمل عندها معنى الحدث »[٣٣].

ولا شك، أن نزعات التعليم والتبشير والتوجيه هي الغالبة على كتابة القصة القصيرة والنظر اليها في آن معا،.وهي من بقايا التطور الخاص بمفاهيم سلفية ليست وفية لطبيعة القصة القصيرة.

لنلاحظ على سبيل المثال، أن باحثاً معاصرا يرى أن القصة شكل لغوي آخر، تتميز بالانفعالية وسبيلها اختيار الكلمات والموضع الذي يخصص لها في الجملة مستندا الى اللغوي « فندرياس »، والابلاغية بمعنى الاسلوبية كاداة ايصال، لأنها تشمل كل ما يجاوز الجانبين الفلسفي والفكري في الكلام، وكل ما يجاوز كذلك ايصال الوقائع والآراء الى الآخرين [٣٤]، وفي هذا ما فيه من مجافاة لفكرة القصة.

القصة والمرحلية

شغلت مسألة الريادة القصاصين والنقاد زمناً طويلا، ولا تزال، فظهرت كتابات غالت كثيرا في تقويم مسار التجربة القصصية العربية مما أضر بحقيقة التطور الذي شهده هذا الفنّ عندما جعلوا منه وثيقة لمرحلته أو علامة على اسلوب صاحبه فحسب، بينما ينفرد الفن بخصائصه ويحتفظ بفراداته في مرحلته وفي المراحل التالية. ولدينا اليوم حشد كبير من النثر القصصي الذي يبتعد عن القصة القصيرة. لقد أضافت المرحلية أوهاما الى الممارسة القصصية أصبحت بعض مفردات المنهج النقدي، إن عادل أبو شنب يلاحظ على سبيل المثال، أن الارث القصصي، وهو مجرد محاولات في الكتابة حقا، طريق للكشف عن المرحلة، وهذه فضيلته، ووسيلة لانصاف القصة والرواد معا[٣٥].

ويعلق كاتب آخر مؤكدا أوهام المرحلية: « ولذا فإن محمد كامل خطيب لم يكن مبالغا عندما أشار الى أن سعيد حورانية هو الورقة الرابحة للواقعية في الخمسينات ثم عاد ليتكلم عبر حسن م. يوسف »[٣٦].

القصة والنقد

حرص النقد التقليدي على الاختفاظ بأسلحته المنهجية فطبعته بامكاناتها النظرية الشحيحة، وأوصد الأبواب غالبا أمام المقدرة التطبيقية التي تغني حياة القصة القصيرة وتثري ابداعها بالنظر المعمق والدرية

المطلوبة والاهتمام الخالص. ولاحظ محمود منقذ الهاشمي في مناقشته للنقد الروائي اتباعيته التي تجعله أسير المثاقفة من جهة، وفاقد التمييز بين ابداع وتقليد من جهة أخرى، في اطار من فقدان الرؤية النقدية[٣٧].

وهذا هو حال النقد التقليدي، لا يتعدى مكرور القول في الحديث عن القصة والرواية ونادرا ما يلتفت الى الاعمال الفنية تطبيقيا، بل أن هذه الكتابات لا تخرج عن النظرة المدرسية التي تلغي معها شواغل الفكر والفن[٣٨].

أما النقد الآخر، إن صح التعبير، وهو خارج حدود الجامعات والمعاهد العليا، فيخضع لتحكميات سابقة على العمل الفني على الغالب مما كرس الاوهام حول الممارسة الابداعية للقصة القصيرة كذلك. ومن أبرز أمثلة هذا النقد ما يكتبه القاص محمد كامل الخطيب، وبخاصة في كتابيه «المغامرة المعقدة»[٣٩]، و «السهم والدائرة»[٤٠]. وقد فعل هذا كلّه باسم النقد الايديولوجي غير هيّاب مندفعا نحو أحكامه غير المبررة في ظل تحكميّة ايديولوجية تمجيدية لآخرين أو ناكرة لغيرهم، إلا أن ناقدا ينتمي الى المواقع الايديولوجية في النقد هو نبيل سليمان كفانا مؤونة مناقشة اطروحات الخطيب[٤١] ما دام عملنا يتصل بالقصة أساساً، وليس بنقدها. والحقّ، أن دراسة نبيل سليمان تبدو وكأنها نوع من تصفية الحساب مع نقد جافى الابداع الادبي مجافاة شديدة ولم يرتق الى انجازه المعتبر.

تحتاج القصة القصيرة اليوم، وأكثر من أي وقت مضى الى اعادة الاعتبار بمعزل عن النشاط الزائد لهذه الاوهام التي أضرت كثيرا بالممارسة الفنية، وبخاصة في الاداء الوظيفي لغاياتها.

الحواشي

(١) بيروت ١٩٦٢، ص. ١٦٨.

(٢) دمشق ١٩٧٤، ص، ٤٠.

(٣) القاهرة ١٩٦٩، ص ٥٥ - ٧٧.

(٤) محمد صالح الجابري - «القصة التونسية - نشأتها وروادها» مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله - تونس ١٩٧٥ - ص ٤٦.

(٥) «الموقف الادبي - ندوة حول القصة في سورية - ع ٧٧ - ايلول ١٩٧٧ - ص. ٨٦ -٧٧»؛ راجع ايضا: د. محمد زغلول سلام: «القصة في الادب السوداني الحديث» (معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة ١٩٧٠) و«خواطر حول نشأة القصة في الادب العربي الحديث» الدكتور محمد يوسف نجم (بحث مقدم الى المؤتمر الحادي عشر للادباء العرب ٩٧٧).

(٦) محمد صالح الجابري - ص ٧.

(٧) د. محمد زغلول سلام - ص. ٦٩.

(٨) يحيى حقي. مؤلفات يحيى حقي - الكتابات النقدية (١) فجر القصة المصرية - القاهرة ١٩٧٥، ص ٧٠ - ٧١.

(٩) مجلة «المجلة» القاهرية المحتجبة - ع ١ - كانون الثاني ١٩٧٥ ص ٧٠.

(١٠) عيادة في الريف - وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق ١٩٧٧.

(١١) عبدالله ركيبي ـ القصة القصيرة في الادب الجزائري المعاصر ـ دار الكاتب العربي ـ القاهرة ـ ١٩٦٩ ص ٥٣.
(١٢) سهير القلماوي ـ مجلة «الهلال» ـ كانون الأول ١٩٦٦.
(١٣)، (١٤)، (١٥)، (١٦)، ركيبي نفسه ـ ص ٥٥ ـ ص ٧١ ـ ص ١٣٥ ـ ص ١٣٩.
(١٧) ـ زكريا تامر ـ الموقف الادبي ـ ع ٧٦ ـ آب ١٩٧٧ ـ ص. ١٥٠.
(١٨) سلام نفسه ـ ص ٨٠ ـ ٩٤.
(١٩) ـ الموقف الادبي ـ ع ٧٧ أيلول ١٩٧٧ ـ ص ٩٨.
(٢٠) ـ نفسه ـ ع ٧٦ آب ١٩٧٧ ـ ص١٤٣..
(٢١) بو علي ياسين ونبيل سليمان ـ الادب والايديولوجيا في سورية ـ بيروت ١٩٧٤ ـ ص ٣٤٢ ـ ٣٤٣.
(٢٢) ـ صدقي اسماعيل ـ المؤلفات الكاملة ـ المجلد ٤ ص ١٣٣.
(٢٣) ـ نفسه ـ ص ١٥٢ ـ ١٥٣.
(٢٤) عز الدين المدني ـ الادب التجريبي ـ الشركة التونسية للتوزيع ـ ١٩٧٢ ـ ص ٤١ ـ ٥٣.
(٢٥) ـ الياس خوري ـ مقابلة معه ـ «الثقافة الجديدة» المغربية ـ السنة الثانية ع خريف ١٩٧٧ ـ ص ٢١ ـ ٢٢.
(٢٦) راجع ف. شلوفسكي: بناء القصة القصيرة والرواية. في: نصوص الشكلانيين الروس ـ مجلة «الثقافة الجديدة» المغربية ـ العدد ٢٠ السنة الخامسة ١٩٨١.
(٢٧) انظر المرجع السابق ـ ص ٤٩.
(٢٨) فكرة المسرح ـ فرنسيس هرجسون ـ دار النهضة العربية القاهرة ١٩٦٤ ـ ص ٥٣.
(٢٩) انظر: الصوت المنفرد ـ مقالات في القصة القصيرة ـ تأليف فرانك اوكونور ـ ترجمة د. محمود الربيعي ـ الهيئة العامة للتأليف والنشر ـ دار الكاتب العربي ـ القاهرة ١٩٦٦ ـ ص. ٢٠.
(٣٠) المصدر نفسه ـ ص ١٤.
(٣١) انظر: الاحساس بالنهاية ـ دراسات في نظرية القصة ـ تأليف فرانك كيرمود ـ ترجمة د. عناد اسماعيل غزوان وجعفر صادق الخليلي ـ دار الرشيد للنشر ـ بغداد ١٩٧٩. ص ١٨٤ ـ ١٨٥.
(٣٢) المصدر نفسه ـ ص ١٢.
(٣٣) انظر: القصة القصيرة، نظرياً وتطبيقياً ـ تأليف يوسف الشاروني ـ كتاب الهلال ـ نيسان ١٩٧٧ ـ ص ٣٣ و ص ٦٦ ـ ٦٧.
(٣٤) انظر: الانفعالية والابلاغية في بعض أقاصيص مخائيل نعيمة ـ تأليف الدكتور عفيف دمشقية ـ دار الفارابي ـ بيروت ط ١ ـ بدون تاريخ ـ ص ٧٩ ـ ٨٠.
(٣٥) انظر: صفحات مجهولة في تاريخ القصة السورية ـ ص ٦.
(٣٦) انظر: دراسات نقدية في الرواية والقصة ـ تأليف عبدالرزاق عيد ـ منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق ١٩٨٠ ـ ص ١٥٧.
(٣٧) الرؤية النقدية ـ دراسات في النقد والادب ـ تأليف محمود منقذ الهاشمي ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٨٠ ص ٨٥ وما بعدها.
(٣٨) انظر مثالا لهذه الكتابات: القصة والرواية ـ تأليف د. عزيزة مريدن ـ دار الفكر ـ دمشق ١٩٨٠.
(٣٩) منشورات وزارة الثقافة والارشاد ـ دمشق ١٩٧٦.
(٤٠) دار الفارابي ـ بيروت ١٩٧٩.
(٤١) انظر: تنويعات على النقد الادبي والماركسية: الارثوذكسية مجلة «دراسات عربية» البيروتية ـ ع ٤ ـ السنة ١٧ ـ شباط ١٩٨١ ص ١٠٣ وما بعدها.